

中国花鳥画の意味（下）

藻魚図・蓮池水禽図・草虫図の寓意と受容について――

宮崎法子

第三章 蓮池水禽図

- (一) 蓮と蓮の花
- (二) 蓮と子供
- (三) 水禽と蓮――古代から宋
- (四) 蓮池水禽図――画史と工芸品
- (五) 鴛鴦について
- (六) 鷺と士大夫――科学と蓮池水禽図
- (七) 文人の蓮

第四章 草虫図

- (一) 草虫
- (二) 蔓性の植物――古代から宋代へ
- (三) 草虫図の植物――元以降の遺品から
- (四) 虫偏の小動物
- (五) 文人の草虫

第五章 対幅の問題と明清の花鳥画受容 おわりに

第三章 蓮池水禽図

(一) 蓮と蓮の花

蓮池水禽図の中心モチーフである蓮の花は、藻魚に比べて、古代からの寓

意をたどる手懸かりに乏しい。その一因は、仏教伝来以降、仏教のシンボルとしての蓮の花の席卷によって、古来から存在したであろう中国固有の蓮の花の寓意が、見えにくくなっていることである。蓮といえば、すべて仏教起源という見方は、特に日本人を強く縛っている。だが中国では、蓮の花は必ずしも仏教と結びつくものでなく、今日においても代表的な吉祥のシンボルとして広く用いられている。一般には、蓮と連が同音であることから、良いことが続けて起こること、特に次々に男の子が生まれることを寓意すると言われる。また蓮と恋が同音であり、その別名荷花の荷と和も同音であることなどからも、夫婦仲の良さを寓意するとも言われる。いずれにせよ、このような意味は、仏教とは別系統の中国独自のものと考えられる。

近年、漢代において蓮の花は天の中心のシンボルであったという説が、林巳奈夫氏によって発表された²⁶⁾。それは、従来の蓮＝仏教という通説とは異なる、中国独自の蓮の花の象徴への視点をはじめて開示したものであった。そこで論じられた漢代の、天の象徴としての蓮の花は、後代の庶民の吉祥のシンボルとしての蓮とは一見直接に繋がるもののようには見えない。しかし、蓮が中国の人々に好まれ、吉祥のシンボルであり続けた大きな要因として、

その発音（蓮＝連）や、地下茎（蓮根）が次々に増えていくことなどの連続性ばかりでなく、漢代に人々がそれを天の象徴としたほどまでに輝く、蓮の花そのものの美しさへの感嘆が、人々に共有されていたことが想起される。

蓮池水禽図は、その蓮の花を取り巻く情景である。すでに藻魚図のところで挙げた遺品にも、魚とともに蓮の花が表現されたものが多かった。また、水鳥もすでに登場していた。蓮池には魚が満ち、水鳥が遊ぶ。それらの個々のモチーフに固有に存在したであろう古代的な象徴を越え、それらが渾然となった蓮池を取り巻く情景全体が、豊かさのイメージをつくっていたことはすでに述べた。後漢の画像磚の蓮池はそれを物語る作例であった（挿図9参照）。そして、三国時代の漆盆の紋様（挿図8参照）に魚とともに蓮が描かれていることも、その系列に連なるものであろう。文献資料に乏しいものの、蓮の花は中国古代の人々の間でも、後世の蓮の花の寓意に通ずる好ましい意味を感じさせる存在であったことは間違いないだろう。

そのような、古代の蓮の花に、南北朝以降、仏教の蓮の花が重ねられる。仏教でいかに蓮の花が好まれ造形されたかはここで繰り返すまでもない。蓮の花の清らかな美しさは、仏教において菩薩の仏性の象徴でもあった。しかし、中国ですでに蓮の花が、人々の意識の中で極めて好ましく重要な存在でなければ、あれほどまでに中国仏教美術で蓮が造形され多用されたであろうか。ガンダーラの仏像などでは、蓮の花はそれほど目立って使われ方をしていないようにも見受けられるのである。

いずれにせよ、古代からの蓮の花と、新来の仏教の蓮の花が相乗効果をなすように、蓮の花が六朝以降盛んに造形される。たとえば、六朝以降の陶磁器には、蓮の花をかたどった器が多い。だが同時に、中国古来からの子孫繁栄の象徴である瓜をかたどった作品も多く見られることを思えば、それが中

国固有の蓮の花の寓意の表れか、仏教の影響下につくられたものか、判断は難しい。先に挙げた唐代の魚とともに表現された蓮の花型の器や紋様（挿図11・14参照）も、同様である。このような六朝以降の遺品について、単にその遺品だけから、中国固有の蓮か仏教の蓮かを弁別すること自体、無意味とまでは言えないものの、現在ではほとんど不可能と言えよう。

ここでは、古代からの地下水のように存在したと推測される蓮の花を吉祥と見なす伝統、また漢代の天の象徴としての蓮の花に、蓮池の情景が喚起する豊かさのイメージ、それらが渾然とした土壤の上に、六朝以降盛んになった仏教のシンボルとしての蓮の花が更に加わり、蓮は盛んに造形され広く流布していったという、大きな流れを想定するに止めざるを得ない。そして、そのような土壤の上に、絵画としての蓮池水禽図は描かれたのである。五代や北宋で、突然この画題が登場したのでないことは、藻魚図の場合と同様である。

（二）蓮と子供

蓮池水禽図の現存遺品の上限である南宋以前、すでに今日と同様の蓮の吉祥の意味が意識されていたらしいことは、次の様な作例から推測出来る。

蓮の実（蓮子）や蓮の花は、「蓮子」「蓮生貴子」（いずれも男の子が続けて生まれる意、子は男の子を指す）の寓意を表すものとして、時に男の子と組み合わせた形で、今日の中国でも代表的吉祥図である。このような図様が、唐代の敦煌の壁画の装飾（挿図24）や正倉院の紋様（挿図25）にもすでに見い出せる。敦煌の例は、仏教要素を除外して考えることが難しいが、正倉院の物差し紋様は、明らかに仏教以外の場のものである。特にそれが、女性の持ち物（と思われる）物差しに施されていることは、子供（男の子）の誕生

挿図24 化生童子
敦煌莫高窟三二九窟

という寓意を納得しやすいものになっている。敦煌の場合も、たとえそれが本来仏教（浄土教）的蓮の花の装飾ではあっても、当時の一般の信者にとつて、最も切実な願いの一つに込めるために、好んで表現されていたと考えることも可能である。次章に挙げる、陶磁器に多用された葡萄唐草に男の子を配した紋様と同様に、男子誕生と子孫繁栄の意が込められていたと見ることができる。

男の子供と蓮の組み合わせは、宋代においても、多く見られる。

宋代にはすぐれた陶枕が多く作られたが、陶枕には子供（男の子）を象つたり、紋様に子供を描いたりしたもの、非常に多い（挿図26）。なかでも景德鎮窯と耀州窯の子供形の陶枕は、ほとんどの子が手に蓮の葉を持つか、蓮の葉そのものを枕面に象っている。⁽²⁷⁾それは、夏の眠りを涼しく誘うために、夏の植物である蓮が陶枕と結びついただけではあるまい。陶枕は、結婚の贈り物などにも多く使われた可能性があり、⁽²⁸⁾そこに男の子と蓮をデザインするのは、やはり男の子の誕生を寓意するためと見て間違いないだろう。挿図27のような例は雄弁に、それを物語る。蓮の花を手を持った赤ん坊の回りに銀錠（インゴット）や「富貴万代」を表す吉祥図案である牡丹唐草を配した図柄は、民間窯（磁州窯）ならではの、直接的な庶民の願望が表れている。

である。男の子の手にする蓮の花と唐草は、子孫繁栄を寓意している。

挿図25
紅牙揆鏤尺（部分）
正倉院蔵

る。多くの男子の誕生と同時に、さらにその子の出世や富をも寓意した図柄であり、後の年画や吉祥の図案に見られるのと全く同趣向

また、これと同様の紋様は、宋代の陶磁器の抜き型にも見られる（挿図28）。蓮花型の碗に、二人の男の子が描かれ、蓮の花托を手にした男の子は、背中に蓮花を載せた鹿を追い、周りには象牙や銀錠が配される。男の子を授かり、さらにその子供が禄（＝鹿）を得て次々に出世し、富裕となることを寓意する図である。蓮の花や蓮の花托（蓮の種が出来る所）によって、連続して子を得るという寓意が意図されていると同時に、この図はそれで禄（鹿）を追うことから、次々に科擧に受かる、あるいは出世することをも意味するものであったと考えられる。この手の図柄は明以降の絵画作品や年画などに見られるが、この抜き型を見ると、宋代にすでにこのような主題の絵画も存在していた可能性が感じられる。

（三）水禽と蓮―古代から宋

以上のように男の子が次々に生まれるという蓮の花の寓意は、特に結婚に際して効果的に用いられたであろう。蓮の花を象ったあかりが宋代の婚礼に用いられていたことも、⁽²⁹⁾当時の蓮の花と結婚の係わりを示すものである。

ところで、今日の日本でも、結婚に鴛鴦の紋様はつきものである。そのような目で見直すと、正倉院の遺品には、鴛鴦や鴨と蓮の花の紋様がかなり多く残っていることに気づく（挿図25・29）。鴛鴦が、夫婦仲の良さの象徴であることは、現代の日本人にとっても常識に属する。はじめに述べたように、

寓意は、人々にとって常識になっていた時は、取り立てて解説する必要さえない。鴛鴦はその好例であろう。

古代より、鴛鴦や鴨は基本的に瑞鳥であった。『詩経』にも鴛鴦や鴨はめでたいもの、福祿を導くモチーフとして詠われている⁽³⁰⁾。そしてそれらの造形も、古くから見られる。戦国時代曾侯乙墓出土の漆盒は、鴛鴦をかたどったものと言われる(挿図30)。その後、後漢の明器から唐代の三彩に至るまで、鴨あるいは鴛鴦形の陶器が数多く出土している(挿図31)。それらはいずれも典型的な鴛鴦の姿ではなく、一見ふつうの鴨と変わらない表現であるが、ほとんどの場合鴛鴦と呼ばれている。尚、このような遺品は、今も韓国に伝わる風習、嫁入りの際、鴛鴦(ほとんど鴨のような姿をしているが、頭に飾り羽をつけて鴛鴦とされる)を象った置物(多くは木製)一羽を用意し、持っていくという風習に、何らかの関係があるかも知れない。

このような鴨や鴛鴦に、蓮の花を組み合わせた紋様が、唐代好まれた。つがいあるいは一羽の鴨や鴛鴦が蓮の花の上に乗るといふものである。これは、古代からの鴛鴦や鴨に対する愛好と、蓮の吉祥性が相まった紋様であると考えられる。鴛鴦が、夫婦仲の良さの象徴であれば、蓮の花との組み合わせ

せは偶然ではない。明らかに幸せな結婚を寓意する為に組み合わせられたものであろう。このような紋様をもつ唐の鏡は、当時婚礼に使われていた魔除けの鏡であろうと考えられている⁽³¹⁾。正倉院に伝わる蓮の花の上に乗るつがいの鴨が描かれた鏡の箱(挿図32)も、当然そのような婚礼用の鏡の箱であった可能性が大きいだろう。花嫁の歩く道を照らし、翌日の儀式でも使われる婚礼用の鏡については、宋代の文献に詳しく記録されているが、その紋様についての記述はない⁽³²⁾。しかし、そのような特別の鏡でないにしても、嫁入り道具として、鏡は必ず用意されたものであろう。結婚に関連した調度品の紋様として、鴛鴦や蓮の花の紋様は、まさに打ってつけであったに違いない。北宋定窯の蓮と慈姑を描いた鏡の入れ物も、水禽はいないが、女性の持ち物としてふさわしい(挿図33)。こうして見ると鏡や先に挙げた枕に、蓮と子供や鴛鴦などを組み合わせた紋様が多く見られることは単なる偶然ではないだろう。

(四) 蓮池水禽図―画史と工芸品

以上が、蓮池水禽図に先行する蓮の花やそれと水禽のモチーフの組み合わせ

挿図26 青白瓷臥嬰枕 宋
鎮江市博物館蔵

挿図27 陶枕 宋
ロイヤルオンタリオ美術館蔵

挿図28 輪花唐子図盤抜型 鶴壁窯趾採取
宋 河南省博物館蔵

挿図29 赤地鴛鴦唐草文錦(部分)
唐 正倉院蔵

插图30 鸳鸯形漆盒 战国时代
曾侯乙墓出土

插图34 於子明 蓮池水禽图 南宋 知恩院藏

插图31 三彩鸳鸯壶 唐 河南省出土
河南省博物館藏

插图35 三彩劃花鸳鸯蓮紋盤 遼
北京故宮博物院藏

插图36 白釉黑花蓮池水禽图枕 宋
河南省博物館藏

插图32 漆皮金銀繪八角蓮花鸳鸯鏡箱
(部分) 正倉院藏

插图37 綠釉劃花蓮鴨紋枕 金
河北定興博物館藏

插图33 白釉黑花瓷鏡盒 北宋
南京博物院藏

挿図38 蓮池図（部分） 鎌倉 法隆寺蔵

挿図39 青花唐草蓮池紋台鉢 景德鎮窯
元 アシュモリアン美術館蔵

挿図40 幅扇木彫 明

挿図41 朱克柔 繡絲蓮池水禽図 宋
上海博物館蔵

せと、そこに託されていた意味である。蓮池水禽図はこのような背景の中に生まれた。独立した蓮池水禽図として最も古いものは、南宋のものと言われている（挿図34）。画史の記事を見ると、まず、顧愷之をはじめとする六朝の画家の作品として、「鳬雁水禽図」「水鳥屏風」など水鳥だけをテーマにしたものが数例著録されている。⁽³³⁾それらは、先に述べたような古代的な水禽に対する思いや、鴨や鴛鴦をめだたいものと見る伝統を背景に描かれたものと考えられる。やがて、唐末から五代にかけて、五代蜀の宮廷花鳥画家黄居寀や南唐の徐熙に蓮池の図や水禽の図が見られるようになり、北宋の宗室の画家に「蓮池水禽図」的画題が目立つようになる。⁽³⁴⁾

それら記録だけで絵画遺品が残らない宋代初期の蓮池水禽の状況は、例によって陶磁器などの工芸品の紋様によって窺うしかない。挿図35は遼の三彩劃花鴛蓮紋盤である。二朶の蓮の花が水中から咲き、一朶は開き、他は凋んでいる。中央に一羽の鴛も描き込まれている。単純なものではあるが、図柄は蓮池水禽図と同趣向である。また北宋の陶枕（河南省）には蓮池に楽しそうに泳ぐつがいの鴨が描かれている（挿図36）。少し時代が下がって金代の

緑釉劃花蓮鴨枕（挿図37）にも鴨と蓮の図様が見られる。これらはいずれも、北方の制作である。従来、藻魚図や蓮池水禽図は、沼沢の多い江南地方で成立したといわれているが、このような例を見ると必ずしも江南のものとは言えない。少なくとも、かなり早い段階で北方にも蓮池水禽図が広まっていたことが分かる。さらに言えば、鴨と蓮を表現したものなどは、江南起源というより、唐代に盛んであった蓮の花に乗る鴛鴦や鴨の紋様を源にしての宋代での変容のように思われる。表現がこのように写生的であるのは、宋代の写生的な表現への指向が、工芸品の紋様にも及んでいるためと思われる。これら工芸品に見られる蓮池水禽の紋様も、それぞれのモチーフがもともと持っていた吉祥の意味と無関係に表現されたものとは思えない。

（五）鴛鴦について

鴛鴦であれば、それが結婚に関するシンボルであることを誰も疑わない。ところが、これまで挙げた古くからのいわゆる鴛鴦形の陶器や、多くの唐の紋様、ほとんどの宋代の蓮池水禽図には、典型的な鴛鴦の姿が見えない。こ

の点について、少し考えてみる必要がある。私たちは、鴛鴦というと、特徴的な飾り羽をもった雄の姿を思い浮かべる。当然それは、雄だけのものである。さらに、厳密に言えば、その雄の飾り羽は、冬の短い期間だけのものであり、他の季節は、外見上雌とほとんど変わらないのである。よって、蓮の花の咲く池で、あのような典型的な冬羽をもった鴛鴦を見ることは出来ない。先に挙げた戦国の漆盒や唐の三彩の鴛鴦も、典型的な鴛鴦の姿はしていない。それらが、どのような特色によって鴨ではなく、鴛鴦と比定されているのか目下確認できないが、鴨のような姿であっても、実は鴛鴦を表現している場合もあったのではないかと思われる。また正倉院の錦の紋様の場合には、わかりやすく華やかな冬の雄が二羽、蓮花の上に配されている。このような紋様において、季節を無視していても、人々は気にかけなかったと思われる。しかし、写生を重んじた宋代の花鳥画では、画家も鑑賞者も、そのような「不自然」を許容したとは思えない。

少なくとも現存の宋代の蓮池水禽図に、冬の飾り羽をもった鴛鴦を見ることは出来ない。最近、宋画であるという説の出ている法隆寺の「蓮池図」(挿図38)には、見事な冬の飾り羽をもった鴛鴦が描かれている。この点から、この作品を宋画であるとは言い難い。そして、この絵のもとになった中国画があるとすれば、それは宋画ではなく、工芸的なものであった可能性が高い。しかも法隆寺に伝わる他の作品の傾向から考えても、唐代の伝統が色濃く残る工芸的作品に基づいて描かれたものではないかと想像されるのである。⁽³⁵⁾

以上のように見ていくと、宋代の蓮池水禽図に描かれた一見鴨のような鳥は、実は鴛鴦である可能性もある。現存の蓮池水禽図の「鴨」が、夏の鴛鴦の姿かどうか今後なんらかの形で確認できるのであれば、興味深い。

元や明の陶磁器など工芸品の蓮池水禽紋様の鴛鴦は、冠羽などによって鴛鴦であることをわかりやすく表現したものが多く(挿図39)。明の民家の窓扉に表現された蓮池は、冠羽をつけたつがいの鴛鴦と、二匹の蛙(蛙と蛙が同音、赤ん坊を表す吉祥シンボル、注5参照)が配されている(挿図40)。これらは、明らかに幸せな結婚を寓意した表現である。絵画も明代になると、冬羽の鴛鴦を、夏の蓮花や芙蓉の花とともに描いたものも現れる。

宋代においては、典型的な冬の鴛鴦の姿はなくとも、蓮池水禽図は結婚に関する吉祥の意味を連想させたに違いない。十二世紀の作者の銘のある見事な緯絲(挿図41)は、雛を連れたつがいの鴨を中心に、鷺などすべてつがいの鳥が配され、美しく咲く蓮の花をはじめ、栄華を表す芙蓉(榮＝蓉が同音)や、男の子が生まれる寓意をもつ萱草、その名に「慈」の字があることにより吉祥のモチーフとされるクワイ(慈姑)など、多くのめでたい植物を添えて、子孫繁栄の寓意が濃厚に伝わる作品である。この緯絲の蓮池図は、結婚に際して準備され、新婚の家に飾られるのにいかにもふさわしいものと感じられる。ちなみに、蓮池水禽図に必ず大夫蓼が描かれていることも、季節的な取り合わせばかりでなく、その形状がたくさんの子孫を連想させるものであることによってその寓意を強調していると考えられる。

宋代の蓮池水禽図の「鴨」のなかには、本来夏の鴛鴦として描かれたものがあつたかどうかは、現段階では断定できない。それが鴛鴦でなくただの鴨であっても、鴨そのものにも、福祿に結びつくめでたいイメージが古代に存在していた。また次に見るように、宋代には鴨が、さらに別の意味の吉祥のシンボル(科挙の上位合格の寓意)として使われ始めていた。個々の作品の鴨を厳密に解釈することは不可能だが、以上のように蓮池水禽図は全体として、幸せな結婚や子孫繁栄に関連する吉祥の意味を内包し、受容者もそれを

意識し、それにふさわしい用い方をしていたと考えられる。

(六) 鷺と士大夫―科挙と蓮池水禽図

ここで、蓮池水禽図に好んで描かれたもうひとつの水禽である鷺について、考えてみたい。古代に魚と組み合わせられていた水禽、例えば戦国の楚の帛画中の水鳥や、満城漢墓出土の盤の紋様の水鳥も、その姿は鷺のようにも見える(挿図6・8参照)。古代水鳥と魚で男女を寓意していたという記憶が、蓮池水禽図の鷺に直接反映しているかどうかは分からないが、そのような古代の寓意の名残が、水鳥を描く伝統のなかに、かすかに生き続けていた可能性はあるだろう。子供の誕生を願う寓意をもつ蓮や、夫婦仲のよさの象徴である鴛鴦などととも、蓮池水禽図に鷺が表現されていても、その意味で違和感はない。

鷺はまた、その輝くような白さや優雅な姿が人々をとらえ、魚や鹿とともに豊かな治世を言祝ぐ詩に詠われたり、客人をもてなす詩にも詠われていた。⁽³⁶⁾そして、蓮の花と同様に、泥から出てしかも泥に染まらない高潔な人格の喩えでもあった。時代が下り、元や明には九羽の鷺が好んで描かれている(挿図42)。そのような絵で画中に「九思図」と題する作品があり、それ

な鷺の姿は、高麗青磁に好まれた柳と鷺の紋様を思わせ、また宋代の小景図をも連想させる。

工芸品の中でも、青花磁器に、蓮池に多くの鷺が降り立つ紋様が見られるが、その数は、必ずしも九羽ではない(挿図43)。絵画では主に柳とともに描くのに対して、青花の紋様の鷺が、蓮池のなかにいることは、蓮池水禽図との関連を思わせる。

鷺に託された意味としては、他に「鷺」と「禄」が同音であることから、科挙に合格して禄を得る寓意がいつの頃からか託されたようである。鷺は吉祥図案のなかで、多く科挙に関連する吉祥語のモチーフとして使われている。「三元得路」(挿図4参照)や、「一路連科」(路||鷺、連||蓮、科||荷花、蓮の花などで、続けて科挙に受かることを表す)などの吉祥図に、鷺が絡んでいるのは偶然ではないようだ。鷺が「路」や「禄」と音通であり、また鷺鷺の鷺が「思」と同音であることなど、音通による言い換えと同時に、鷺を儒教的な人格の象徴とする文人士大夫側からの見方が、鷺と科挙の連想を強めたのかも知れない。

同様のことは、実は蓮の花の場合にも言える。蓮の寓意する連続は、なにも男子の誕生に限らない。科挙に次々に受かることもこの花で表すことが出来る。これも鷺と同様、蓮が君子の象徴でもあることが関係する可能性はある。蓮池水禽図は、このように幸せな結婚ばかりで

挿図42 伝趙雍 雪中柳鷺図
元 西本願寺蔵

が『論語』の九思を表すものと分かる。鷺鷺(サギのこと。中国では普通呼びやすい二字の呼称を使う)の鷺と「思」が同音であることによると説明されている。⁽³⁷⁾柳に集まるこのよう

挿図43 青花蓮池水禽図盤(部分) 元
トブカピサライ博物館蔵

挿図44 伝徐崇嗣 蓮鷺図 東京国立博物館蔵

挿図45 唐子図陶枕 磁州窯 南宋

なく、文人士大夫の理想を描く画題としても読め、さらには科挙合格を寓意する吉祥の図としても機能するのである。水墨で、しかも鷺を一羽だけ表現した蓮池水禽図(挿図44)は、後者の文人の趣味に近く、ここでは科挙合格の意味の方が強く意識されているのではないだろうか。

このような観点から見ると、実は鴨も科挙と関わる吉祥図案に使われていることが注目される。鴨は「一甲」の甲と同音であることから、科挙の上位合格を寓意する吉祥のモチーフであった⁽³⁸⁾。子供が蓮の葉をもって鴨を追いかけている南宋の陶枕の図(挿図45)は、子供が科挙の上位合格(一甲)を追う意味をもつと解釈されている⁽³⁹⁾。先に挙げた蓮の花托を持った子が鹿を追っている陶器の抜き型の紋様(挿図28参照)から類推しても、宋代に後世と同様、科挙合格の寓意をもった吉祥図があったとしても不思議ではない。科挙が一般の成人男子に広く開かれるようになった宋代以降、科挙合格は多くの人々にとって、叶うかもしれない夢であり、人生の重大関心事であった。

このように見ると、鷺、鴨、蓮で構成される蓮池水禽図は、一方で、幸せ

な結婚と子供に恵まれることを寓意し、一方でその子達が連続して科挙に合格し、また禄を得ることなども寓意し、二重の意味をもっていたことになる。その二重性は、工芸品などの図様から類推して、蓮池水禽図が職業画家の手によって制作され始めた頃、すなわち南宋頃には、すでに始まっていたと考えてよいだろう。

このような同一モチーフに重ねられた二重の吉祥性は、藻魚図においても見られた。そこにさらに文人的な蓮や鷺の比喩がもう一枚重なる。このように、各人の觀念に沿い、それぞれの状況に応えうる、二重、三重の意味が読めることによって、このような絵画に対する需要も更に高まっていたと考えられる。

(七) 文人の蓮

すでに触れたように、蓮は文人が好んで描く画題のひとつであった。文人が蓮を描く場合、それは、必ず清廉の象徴という形をとる。宋の道学者周敦頤の「愛蓮説」に代表される儒教の理想的人格の仮託である⁽⁴⁰⁾。しかし、そのような文人の蓮の花であっても、実際にそれが飾られる場では、別の役割が負わされる場合もあったに違いない。また、画家達もそれを当然知った上で、そこに文人風の題詩を付し、文人の人格の象徴という形で蓮を描いた可能性が高いのである。明以降、特に呉派周辺や明末の半ば職業画家的な文人系画家の多くが、蓮の花を描いている。蓮の花の絵の需要が高く、それに応えなければならぬ画家が多かったことの表れであろう。先にも登場した明の徐渭は、新婚の祝い用に描かれた蓮の花の絵に題を求められて、「一つの茎に二つついた蕾(仲の良いことの象徴)を描けば、鴛鴦を描く必要はない」と言っている⁽⁴¹⁾。それと対になっていた絵には石榴がかかれていた。徐渭に題

を求めた人はやり過ぎてしまったようだが、多くの文人の場合は、さりげなく蓮の花や石榴だけ描けば事足りりとしたのであろう。ここに露呈しているように文人の蓮の花の裏にも、結婚にかかわる吉祥の寓意が確かに重ねられていたのである。

それどころか、文人の花卉雑画のモチーフのほとんどは、先に挙げた魚や蟹、鶉や、萱草、玉蘭、海棠そしてこの蓮の花のように、そのモチーフの吉祥性が明らかなものである。そこに添えられた題詩で、その吉祥性に言及することは稀である。だが、そのようなモチーフは描かれるべくして描かれたものであった。まず第一に、本当に無名の花を偶然にスケッチ風に描くこと

など、絵画史上ほとんどなかったと思われる。人々は伝統的な「語彙」によってのみ自然と対峙し、自然を眺めていたのである。さらに時には、依頼された状況や機会に最もふさわしいと思われるモチーフを積極的に選んだに違いない。ただ、文人画であるためには、民間の直接的な寓意とは差別化し、儒教的な人格や文人精神の発露としての意味づけが必要であった。すでに述べた魚、蓮をはじめ、例えば萱草にも「宜子孫」という男子誕生の寓意ばかりでなく、憂いを忘れるという意が託されている。好んで描かれたほとんどのモチーフにこのようないわば雅俗二重の意味が見られるのである。それらの二重の要素は決して相互に相反するものでなく、実は同じ土壌から養分を得ている。それにもかかわらず、このような文人の側からの差別化が常に行われ、モチーフに二重の意味が存在していたことは、花鳥画画題の特徴であり、ひいては中国文化の大きな特色とも言える。

第四章 草虫図

(一) 草虫

最後に、草虫図について、簡単に眺めておきたい。草虫図は、蓮よりも更に資料が少ない画題である。しかし、草虫の専門の職人画家の存在やその名までも知られており、その点では、他の画題より、制作状況から見た絵画の性格が、より明確であるとも言える。

草虫という語自体も古く『詩経』⁽⁴²⁾に見える。絵画史上は、『宣和画譜』に花鳥画の他に、墨竹門とならんで蔬果門が立てられ、そこに「薬品、草虫」が付されるのが、草虫という名による意識的な分類の始めと言える。「薬品」と同類に扱われていることから、唐代の本草図（『歴代名画記』卷三 述古之秘画珍品に著録）などを源として、草虫図が成立したことも考えられる。『宣

挿図46 草虫図 明 文化庁蔵

『和画譜』の叙で、草虫などの細かなものほもとと詩人の扱うもので、画はもっと大きく自然を捕えるものであるが、詩の比興（それに託して気持ちを詠う）として詠われているのでここに付すという。⁽⁴³⁾ 草虫のような取るに足りない些細なものも『詩経』などで詠われているので、画題として取り上げたというのであろう。なにかしら、言い訳がましいその書きぶりから見て、当時宮廷周辺では、それほど盛んな画題であったようにには思えない。画史の記述から見る限り、「草虫図」の最も古い著録は、五代の徐熙の作品である。⁽⁴⁴⁾ 北宋には、二、三の草虫の画家が挙げられ、うち一人は、毘陵の画家である。そして、南宋で、すでに特産とも言う形で、毘陵の職業画家によってそれが描かれていた。⁽⁴⁵⁾ ある地域で、草虫を専らに描く職業画家が多く存在できたことは、『宣和画譜』のとってつけたような記述とは裏腹に、これらの画題が民間でよほどはやされていたことを物語っている。

今日残っている多くの草虫図は、元から明頃の作品と考えられ、主に職業画家によって描かれたものである（挿図46）。その画題は、その名の如く、草花と虫偏の小動物たちを取り合わせたものである。そこに描かれたモチー

挿図47 鑒金高足杯 北魏
山西省大同市博物館蔵

挿図48 象嵌葡萄唐草文瓢形水注（部分）
高麗 大阪市立美術館蔵

挿図49 海獸葡萄文方鏡 唐
黒川古文化研究所蔵

挿図50 呂敬甫 瓜虫図巻 明 根津美術館蔵

フは多種様々である。しかし、草虫図のモチーフをよく見ると、そこに蔓性の植物、例えば瓜、葡萄、蔓、豆などが必ずと言っていいほど描かれていることに気づくのである。

（二）蔓性の植物—古代から宋代へ

蔓性の植物に寄せる中国人の思いは、その蔓が連綿と続く様から、途絶えずに子孫に次々に受け継がれていくことに向けられていた。本来蔓性ではないが、宋代に非常に流行したいわゆる牡丹唐草の紋様は、「富貴万代」という吉祥語を示す紋様でもあった。先の（挿図29）の宋の陶枕に表現された牡丹唐草は明らかに、子どもの回りに配された様々な吉祥のシンボルの一つとして独立して表現されており、後の吉祥図案と同じく牡丹唐草が宋代「富貴万代」の意味で使われていたことの証拠となるものである。

蔓性の植物に寄せるこのような思いは、『詩経』で「瓜瓞綿々」と詠われて、⁽⁴⁶⁾

瓜が子孫万代の繁栄の象徴であったことに一つの起源を見ることが出来る。

南北朝から唐代にかけて、西方から中国へ伝わったとされる、蔓性の植物紋様いわゆる唐草文様が、その後の中国で非常に流行したのも、このように蔓性の植物が子孫繁栄の象徴であるという伝統的な観念がすでに下地としてあったことを見逃してはならない。

新来の植物である葡萄や石榴も、同様である。石榴はすでに西方でも豊饒のシンボルであった。やがて、その実だけでなく、石榴の花までも子沢山の象徴になり、草虫図にも描かれている(挿図46参照)。葡萄は、粒の多さと蔓性の両面から子孫繁栄のシンボルにふさわしい。前漢武帝の頃もたらされたというこの新奇で美しい果物は、中国の人々の好む豊饒と永続、子々孫々の繁栄のイメージに驚くほど適合していた。その意を端的に表すのが「唐子」と葡萄を組み合わせた紋様である。すでに北魏の遺品にも見え(挿図47)、高麗青磁の紋様に多く用いられている(挿図48)。時を経て、瓜、蓮などと同様の吉祥モチーフとして熟していたと考えられる。そして、本来蔓性でない牡丹や蓮、石榴までも、牡丹唐草、蓮花唐草などとして、蔓性の紋様につくり隆盛するのは、中国人の蔓性の植物への愛好、それによる子孫繁栄のイメージへの愛着が、いかに強かったかを物語っている。

挿図51 瓶形瓢角文草鳳凰付染元
蔵館芸巧掬元

一方、伝統的な蔓性植物である瓜は、先に述べたように『詩経』の頃から「瓜瓞綿々」の語句によって、子孫繁栄のシンボルであった。小さい瓜を意味する瓞の音と同じ

発音の蝶とを組み合わせ、先の『詩経』の語句「瓜瓞綿々」を表す吉祥図として定着した。このような瓜畑の画題は、職業画家が描き(挿図50)、また文人の画題にもなっている。それは、単なる自然景の写生としてだけ描かれたのではないはずである。だが、瓜自体を陶磁器の形に使ったものを除いて、草虫図的な紋様を、古代の遺品に求めるのは難しい。わずかに唐代の、いわゆる海獣葡萄紋を挙げることが出来る程度であろう(挿図50)。海獣葡萄鏡の紋様の由来は、不明なことが多いが、葡萄と蜻蛉などの昆虫が表現されている点で、草虫図との意外な親近性が注目される。また、北宋の白磁にも、唐風の花喰鳥などとともに、数種の虫が表現されたものがあり(「白磁双鳥紋輪花皿」旧安宅コレクションなど)、それは本来唐の銀器に用いられた紋様であると考えられる。これら唐風の草虫的な紋様と、絵画としての草虫図や、それに基づくであろう元の青花磁器の草虫紋様の間にはまだ大きな隔たりがあり、その間を繋ぐような作品や、北宋や南宋の民間窯の草虫紋の遺品は、残念ながら伝わっていない。

(三) 草虫図の植物—元以降の遺品から

草虫図そのものを紋様にもつ陶磁器で、今日伝わる最も古いものは、元の至正年間の一群の青花磁器である。代表的なものに、(挿図51)の八角瓢形瓶がある。絵画の草虫図に近いものが、四面に画かれている。一面は鶏頭の花と螳螂が蟬を捕らえ

挿図52 景徳鎮窯 元
蔵館物博英大

鶏頭図
選明初
錢元末
傳
挿図53

る瞬間を、一面には葡萄と花蓼と蟋蟀、一面には朝顔と南瓜と鈴虫が、また一面には豆蔓とカナ蛇（蜥蜴？）と

雨蛙が表現されている。器形の瓢箪そのものも蔓性であり、すでに述べたように吉祥の意味をもつ。その瓢箪型の壺に、鳳凰や牡丹唐草が描かれ、更に一枚一枚の蓮弁の中に八宝紋など典型的な吉祥紋が施され、それらの中心にはめ込まれるように草虫画が描かれている。草虫図の部分だけが単なる写生画であるはずがない。草虫図の部分も、器形である瓢箪に連なる蔓性の植物を主体にして、おめでたい図として描き込まれたと考えるのが自然である。なおこのような草虫図を表わした同様の瓢箪形の青花の壺はトプカピサライ博物館にも伝わっている。

これほどまでに典型的ではないが、芭蕉や瓜、葡萄や石榴、豆蔓、朝顔など、草虫図中の植物を描いた紋様は、元や明の青花の陶器に多く見られる（挿図52）。すでに述べた瓜、葡萄ばかりでなく、豆も形態や蔓性であることから子沢山のシンボルであろう。また、朝顔のような花は、瓢箪の花であるかもしれない。草虫図などに描かれる石榴の花のように、その実が吉祥シンボルであるものは、その花も同様のシンボルとしてみなされる。瓢箪や豆の花も、その実と同様子孫繁栄を寓意するものとして表現された可能性が高い。また、芭蕉は、蔓性ではないが、その「蕉」の音と「招」の音が音通あることから、「招子」（男の子を招く）の意味で、工芸品などに用いられることが多いという⁽⁴⁷⁾。このように、元や明の青花磁器の紋様や草虫図に登場する植物は、子沢山や子孫繁栄の寓意をもつものと考えられるのである。

草虫図中の他の植物、蜀葵、鶏頭、萱草、罌粟についても、同様のことが言える。萱草は言うまでもなく「宜子孫」のシンボルである。古来からその花は「男子誕生」の縁起担ぎとして妊婦が腰に下げ、またそこから母を表すシンボルともな

った⁽⁴⁸⁾。そのため花鳥画には極めて多く描かれている。鶏頭も、古くから好まれたモチーフであった。その形態が、鶏の鶏冠に似ており、鶏は太陽と結びき陽鳥とみなされていた。五代蜀の花鳥画家黄筌の作としてすでに「鶏冠花図」が著録されているように、単独で花鳥画の主題となるモチーフであり、「鶏頭花図」も二、三伝わっている⁽⁴⁹⁾。また、その名の「鶏冠花」の「冠」が「官」と同音であることから、きりぎりす「蠅」（官と同音）が上にとまった図柄で、「官上官」を重ねるといって、官界での出世を寓意する吉祥図案にもなっている⁽⁵⁰⁾。

立葵や蜀葵も、吉祥図案に見える。葵と婦が同音であることや、向日性であることによるといわれる⁽⁵¹⁾。宋の伝毛益の「葵花遊猫図」にも、長寿を表す蝶や猫とともに立葵が描かれており、宋代すでに吉祥的なモチーフの一つと見なされていた可能性がある。

罌粟は、草虫図の中心となる草花であった。清の花鳥版画に、季節を無視して罌粟が梅とともに描かれている例があり、それが吉祥のモチーフであることが分かる。「罌」が「嬰」や「迎」と同音であることから、赤ん坊を迎える意を表すのではないかと推測されている⁽⁵²⁾。その種子が細かく多いことも何らかの関係があるかもしれない。

以上のように草虫図のモチーフの主要なものは、ほとんど吉祥図案に用いられるものである。現在残っている草虫図が描かれた元末から明初の頃の状況は、今日伝わる吉祥図案と共通する意味を想定できるのではないだろうか。草虫図には、吉祥性を高めるために、例えば、福を象徴し、中国の典型的吉祥モチーフである蝙蝠が描き込まれたものもあり（挿図54）、その場合、草虫図の意味や役割はより明らかである。

（四）虫偏の小動物

草虫図の場合、もうひとつ考えなければならないのは、そこに描かれた虫や小動物たちである。蜂や蝶、きりぎりす、蜘蛛、蛙などについては、すでに触れた。いずれも、現在に伝わる吉祥図案では、その発音によって、吉祥シンボルとして用いられている。これらの虫について、吉祥のシンボルとなつた過程を論ずることは難しい。

蟬は、漢代死者の口に含ませた玉器にその形のものが多くあり、地中から出て羽化する姿から、死者の復活を祈願したものと言われる。蛙も、古代で

は同様の意味をもっていたらしく、死者とともに埋葬されている古代の玉器に蟬や蛙を型どつたものが多く見られる。しかし、それは遠い古代のことである。それが草虫図に繋がる流れのなかに溶かし込まれた過程をたどることはほとんど不可能である。

明時代になれば、蛙は娃娃（赤ん坊）との語呂合わせから、吉祥の意で使われることが多かったようである（注5参照）。先に挙げた民家の装飾の鴛鴦のいる蓮池水禽図にも蛙が二匹描かれていた（挿図40参照）。蝦蟇であれば、月に棲むという蝦蟇から、不老長寿や、科挙に合格する寓意を表すと考えられる。それは月に生えるという桂の枝を折ることが、科挙合格の喩えであることによる。⁽⁵³⁾

蟋蟀も、『詩経』に歌われたモチーフである。⁽⁵⁴⁾ また、蟋蟀を闘わせることは古くから中国人の好む遊びである。極めて身近な生き物であった。宋元の随筆にも闘虫用の蟋蟀に関する話がいくつも載っている。南宋の宰相賈似道には『蟋蟀経』がある。そのことと草虫図の直接的係わりは指摘できないものの虫に関しては他にも『促織虫経』なども伝わり、人々の興味を集めていたことが分かる。が、草虫図との関係は未詳である。

55-1 蜥蜴

55-2 蟠螂

56-1 蜥蜴

56-2 蟠螂

草虫図で特に注目される虫の表現は、蜥蜴と蟠螂である。蜥蜴だけあるいは蛙と睨み合う蜥蜴（挿図56（1））や、蟠螂が蟬を捕らえる姿は印象的である（挿図56（2））。蜥蜴は、四脚蛇、石龍蛇、蜥龍などと称して、龍の紋様とも混用され、建築や家具などに多用されたという。また、蛙、蛇、ム

挿図55 呂敬甫 草虫図（部分） 曼珠院蔵

挿図56 青花草虫紋瓢簞形八角瓶（部分） 元 トプカピサライ博物館蔵

カデ、蜘蛛（または蠍）とともに、相連環して各々その一つを恐れるため、除害の意でその紋様を用いたといわれる。⁽⁵⁵⁾ 蜥蜴と蛙の対峙もそれと、何らかの関係があるのだろうか。

東京国立博物館蔵 元 葡萄垂架図 挿図57

また、蟪蛄が蟬を捕らえる図の典拠を、『莊子』「山木篇」に求める説もある。⁽⁵⁶⁾ 蟪蛄が蟬を捕らえ、その蟪蛄を美しい鳥がねらっている、その鳥をねらっていた自分は、森番に栗泥棒と間違えられて捕まりそうに

なるという話である。⁽⁵⁷⁾ そこには、当時（元末明初）の政治的空氣が反映していると方聞氏は論ずる。もしそうであれば、あたかも西洋の静物画におけるような警句を寓意することになり、中国の花鳥画の意味としては異例のものとして興味を引く。だが、他の草虫図のモチーフの意味からみて、その解釈ではあまりに浮いてしまっただろう。『莊子』の寓話に基づくものとしても、何らかの吉祥あるいは厄除け的な意味に解釈する方が自然である。例えば、先に見たように、蜥蜴が蛙と睨み合っているのは、害虫同士の連環から来る厄除けの意とも解釈できたことと同様、この蟪蛄が蟬を捕らえるという寓話も、弱肉強食の連鎖と、それを転じて何らかの厄除けや福に化すものであったという類推が可能である。

ただし、そのような寓意が、当時、どれほど強く意識され鑑賞されていたかを語る資料は残念ながらない。特に藻魚や蓮池水禽と違い、草虫のモチーフは、細かく多岐にわたるので、そのすべての意味を鑑賞者が長く共有していたとも限らない。しかし、少なくとも今日の私たちが考えるよりも、当時

の人々にはるかに多くの意味を知っていたであろう。草虫図が多く描かれた明初にはすでに、今日伝わるおびただしい吉祥語や吉祥図案の多くが成立していたと考えられる。そのような後の吉祥図案から以上のように類推すれば、個々のモチーフについてはまだ不明の点が多いものの、全体として、子孫繁栄や招福の意味を漂わせた絵画として草虫図が受容されていたことは確かである。

以上のように、見るからに脆弱な風情の草花や、命短い虫たちを描いた草虫図には、その見かけのはかなさとは裏腹に、子孫繁栄といういわば永遠の生命が象徴されていた。その画面の印象と意味との落差にはいささか驚かされる。ただ、それ自体脆弱な形態ではあっても、蔓性の植物の纏綿と続く様子は、かえって、個々にははかない生命が受け継がれていく永続性をよく象徴しうるであろうし、また、そのかよわさと意味の落差によって、より印象的であるかもしれない。少なくとも一般の人々が、いかにもそれらしい直接的な表現でなく、このような一ひねりも二ひねりもするような、暗喩的な寓意を享受していたこと、それが既に宋代から、専門の職業画家集団によって引き続き描き継がれてきたこと自体、中国の民間文化の一面を知る上で、極めて興味深い事実と言えよう。

（五）文人の草虫

様々なモチーフを組み合わせた濃彩の草虫図は、専ら毘陵の画家が描いたが、草虫図の個々のモチーフは、文人に共有されていた。例えば、葡萄は、

吉林省博物館蔵 明 花鳥草虫図卷 孫隆 挿図58

元の禅僧が好んで描いたモチーフの一つであり、明代の文人の画題ともなっている。瓜も、文人の墨画の画題になっている。それらが盛んに描かれたことの背景には、当然一般で行われていた吉祥の寓意の存在があるだろう。また、一方、他のモチーフと同様、草虫画題においても、職業画家が、文人画に近い画風の作品をも描いたと思われる。そのような文人と職業画家の境界に位置するような草虫図の例として、元の『葡萄垂架図』（挿図57）を挙げることが出来るだろう。これはかつては文人の作と考えられていたが、最近では職業画家の作品とみなされている。秋の光に透ける葡萄の房にクツワムシが止まり、蜜蜂もその回りを飛ぶ。あたかも淡墨の写生画そのもののようであるが、そのモチーフに子孫繁栄や出世の寓意を読みとることも可能である。

また、毘陵で呂敬甫を代表とする職業画家の草虫図が盛んに作られていた頃、明初の宮廷では、毘陵出身の画家孫隆が、没骨彩色のスケッチ風の草虫図を描いている（挿図58）。その画風は後の文人の花鳥画にも影響を与えた。それらは、民間や宮廷の職業画家の文人画風への接近、あるいは相互影響の好例であろう。

また、明時代以降現れた女性画家が、好んで草虫画題を描いたことも注目される。彼女たちの多くは、文人士大夫の周辺にいた高級な娼妓、あるいは画家の娘などであり、広義には文人系の画家に属するものである。しかし、文人画の本流とうもいべき山水画を女性は描かない。彼女たちは、草虫などの花鳥画題を専ら描く。草虫モチーフの脆弱な風情は、女性にふさわしい画題と見なされていたのであろう。さらに言えばそこに寓意された多くの子供を生むことやその子の出世など、いずれも女性が大いに係わる事柄でもあった。このように描き手すなわち画家としてばかりでなく、藻魚、蓮池水禽、草虫などを代表とする花鳥画の受容者としても、女性の担った役割は大

きかったと考えるが、それについては、別稿で論じたのでここでは繰り返さない。⁽⁵⁸⁾

第五章 対幅の問題と明清の花鳥画受容

以上取り上げた、主に職業画家によって描かれた吉祥の意味をもった花鳥画は、ほとんどすべて、対幅であった。大幅の対幅画は空間を飾る効果が大きく、形式的にも、家の慶事の際に居室や正堂を飾るのにふさわしいものと思われる。中国において、室内に掛け軸を掛け並べることは、場の荘厳の方法として、最も手軽でしかも効果的なものであった。現在でも、多くの書画を部屋の正面や周囲に掛け並べることが普通に行われている。その方法であれば、日本のふすま絵よりもずっと簡便に、季節やその場にふさわしいものに換えることが出来る。連幅の場合はさらに内容も統一され、特定の雰囲気をつくる装飾効果が上がる。このような事情によるのであろう、明代になると巨幅や、対幅、さらにそれ以上の連幅の絵画が多く見られ、それは時代が下がれば下がるほど増える傾向がある。花鳥画に限らず山水画も同じことが言える。

しかし、そのような空間の飾り方・作り方は「文人」達が理想とする「雅」とは少し違うものであった。明末の屠隆は言う、「文人の書斎には、一幅のみ単幅の書画を掛けるべきであり、対幅は雅致が劣る。四、五軸など問題外である」。⁽⁵⁹⁾ここからまず窺えることは、当時、対幅や多くの幅あるいは連幅を掛け並べる室内の装飾方法が、文人の書斎にまで及びつつあったことである。屠隆は、伝統的な文人の美意識を固持しようとしているように見えるが、その旗色は余りよいようには見えない。だが、屠隆がことさらに言うのは、文人の書斎についてである。文人精神の表出の場ともいえるべき書斎以外

では、文人の家でも、装飾効果の高い華やかな花鳥画や対幅の絵画が飾られていても構わないと解釈できるし、実際そうであったのだろう。

本論で取り上げたような花鳥画は殆ど対幅の作品であるが、それが本来文人の芸術観とは別の要求によるものであることを、この屠隆の言葉は示している。しかし、場を美しく、それにふさわしく装飾することは、絵画に対する極めて当然の要求であり、絵画の重要な役割であった。「文人」は、彼らを取り巻く世界から自らを差別化し、その精神世界の表象として主に山水画を描き続け、受容しようとした。そのために彼らの払った努力や情熱は、真摯であったが、結局、一般の人々のこのような欲求に文人画も飲み込まれてしまう日がやがて来る。

明末から清を経て、やがて、十八世紀には、文人精神の拠り所であった「崇高な」山水画は、もはや流行らなくなってしまう。人々の欲求にそって、見た目にもわかりやすく、また好ましい意味をもつ花鳥画の方が、高踏な山水画よりずっと多く求められ描かれたのである。ついに、中国画の中心的な画題は、山水画から花鳥画に移行する。

だが、振り返って、花鳥画に託されていた子孫繁栄や科挙合格の寓意は、とりもなおさず「文人」自身にとつての存在の基盤でもあった。文人はそれを露骨に言うような野暮なこととはせず、高尚な意味をだけを語りつつ、民間と同一の画題を共有してきた。表向きの高踏的な比喻とは別に、文人が実際に作品をやりとりする場合、それにふさわしい吉祥の意味をもったモチーフを選んで描いたのであろう。また文人の趣味が一般の人々の趣味に影響を与え、職業画家が文人画風の作品を制作することも行われたことは、すでに述べた。さらに、モチーフの意味についても、魚や鷺や蓮が科挙合格や出世の寓意に関連するようになったのは、そのモチーフを文人が儒者の理想の寓意

とみなしていたことと無関係とは言えない。どちらが先でどちらが後か、それを明確にすることはできないが、モチーフに込められた吉祥の寓意は、様々なものの影響を受け、様々なものを貪欲に吸収しながら、一筋でない重層的な意味や用法を獲得して行ったものと考えられる。

現存遺品の残り方から見て、ここで扱ったような典型的な職業画家の花鳥画作品は、元末から明の前半にかけてが、最も盛んであったように見える。また明の前半には職業画家によって、その他の主題の彩色の花鳥画も数多く描かれた、さらに明の中期以降になると、吉祥の意味を含む文人の花鳥画が多く出回り始める。文人画家と職業画家の区別も無意味になり、いわば文人画の大衆化が起こった。それは裏返せば、「文人風」の趣味を共用したい人々が一層増えたと考ええることも出来る。文人系の画家によるこのような花鳥画題の作品は、意味の上でも装飾性においても、高踏的な文人趣味を基調にしつつも、直截な民間の人々の思いを反映させたものとして、多くの支持を得たと考えられる。

それは、蓮、魚、水禽、草虫などの画題による旧来からの職業画家の作品が、時の絵画市場（まだ文字通りの市場でなく、絵画の総量とでも言い換えるべき）全体に占める比重を、相対的に減じさせることでもあった。やがて、清代になると、彩色の絹本花鳥画を描く典型的な職業画家たちは、例えば沈銓の作品に代表されるような、吉祥のモチーフがあふれ、その意味が横溢するような作品を描いた。清の後期には、今日に伝わる吉祥図案と全く同様、吉祥語を表すためにモチーフを静物的に集めた作品も多く描かれたようであり、文人も影響を受けそのような画題を描いている。『吉祥図案解題』などを見れば、その頃、人々の周囲は、数限りない多くの吉祥モチーフで満たされていたと推察される。旧来の、ここに取り上げたような典型的モチーフ

はあまりに当然で個々の寓意の訴求力があまり強く感じられず、その表現も自然景としてあまりに上品であるために、人々は、職業花鳥画家の作品にはさらに強く直接的な刺激を求めたのであろうか。

おわりに

花鳥画に託された意味は、時に強く、時に弱く、その絵画と結びつき受容された。その時代時代の強度については、残念なことに不明のことが多い。いやほとんど分からないことばかりである。

本論で扱ったような花鳥画に託された寓意を見ると、花鳥画そのものの成立期よりもさらに遡って、遠い古代からのシンボルが、その後ろに見えてくるのに驚かされる。特に古代人が様々な事物について歌った民謡的な詩が、たとえ本来の意味とはかけ離れた儒教的解釈が付されてはいても、公認された古典『詩経』として、中国の人々の教養の中枢に位置し続けたことも、これらのモチーフへの関心を長く保持させる一因であったと思われる。また、当然、民間の風習や風俗のなかにも、それは少しずつ変化しつつも根強く残り、中国の人々の暮らしのなかに生き続けた。そこに託された子孫繁栄や豊かさはいつの時代でも基本的に変わらぬ人々の願いであったはずである。

そのように、古代からの引き継がれたシンボルやその造形を土壌にして、宋代で同主題の写生的な花鳥画作品が成立したものと考えられる。しかも宋代は、そのような花鳥画が一部の特権階級のものでなく、より多くの人々が、高級な絹の刺繍（緯絲）（挿図44参照）や職業画家の手になる絹本画などを買い求め、飾るようになったのである。そこに託された寓意は、宋代以降の社会に対応して変化し、科挙合格の寓意なども重ねられた。そのような絵画は、その意味からもまた対幅という形式からも、結婚や子供の誕生などの

慶事や家族の集いの場に飾るにふさわしいものであった。それが、多くの需要を生み、その需要に応えるべく制作された。

このような花鳥画の流れの中で、それぞれのモチーフに寓された意味自体は、その主眼が少しずつずれて行くことはあっても、宋代以降基本的に大きく変わるものではなかったように思われる。中国の人々にとっての幸福観は、基本的に変化していない。そのなかで、様々な語呂合わせ的な吉祥語も多く生まれ、あるものは生き残り、あるものは定かでなくなり、消えていったであろう。同音の言い換えと、モチーフ本来の性状からのイメージとどちらが先行していたかなどは、もはや確認しようもないが、宋代では、同音のモチーフで、吉祥語を言い換えるようなこともすでに行われ始めていたと考えられる。宋の工芸品の紋様には、後の民間の吉祥図と直接繋がる図柄も見い出せた。すなわち、すでにこのような花鳥画の成立期である宋代で、後の吉祥図案と同様の発想によって、吉祥の意味をもつ絵画が制作され始めていたのである。いやそもそもその成立には、そのような寓意が深く係わっていたと言いきかもしれない。

長い時間の中で生き残ってきた様々な吉祥のモチーフは、何らかの遠い過去の意味を秘めたり、あるいは姿を変え、時には単純化した形で、工芸品などの紋様や年画などの中に、現在も数多く渾然と残っている。工芸品の紋様については、それらを指摘することは比較的行われているが、それらと共通しているにもかかわらず、絵画のモチーフの意味については、現代ではいや現代でも誰も指摘しない。中国人による花鳥画の解説においてさえ同様である。⁽⁶⁰⁾

本論は、かつてその絵画を見、飾った人々に当然見えていたと思われる、そこに託された意味の側面に光りを当て、今は見えにくくなっているその側面を再び見ようとする試みである。それは花鳥画の全部ではないが、ここで

見たように花鳥画と機を一にするかのように、その成立と分かち難く絡みあい結びつき、確実に存在しつづけた一側面であった。いふなれば、花鳥画は、その造形自身としての美しさを最上層として、その下に、季節や時のうつろい、写生的探求、そしてさらに、描かれた主題自体のもつ好ましい意味が、民間の卑近な吉祥寓意から文人の高踏的な比喩に至るまで、幾重にも層を成す存在であった。それは作品のなかに常に内包され、鑑賞の場面に応じ、あたかも観者の様々な眼差しという光に呼応して、そのいずれかの層が、殊にくっきりと際だって見えたのであろう。

本論で取り上げることが出来たのは、その意味の層のほんの一部である。一々の寓意については、時代によってその受け取り方も微妙に変化しているはずである。それらを詳しく追うことも、またその源を正確にたどることも、いずれも不十分であった。いや、もともとそのような手に余る野心をもっていたわけではない。ここでは、藻魚、蓮池水禽、草虫という限られた、しかも典型的と思われるモチーフを例に、花鳥画に対するそのような視点を提示し、そこに付随する様々な問題の所在を示すことを試みた次第である。今後の各方面からの様々なご教示を期しつつ、冗長に過ぎた筆を置きたい。

註

(26) 林巳奈夫「中国古代における蓮の花の象徴」『東方学報』第五十九冊、一九八七年

(27) 「定窯、景德鎮、耀州窯にはすべて子供型の枕が伝世している。景德鎮と耀州窯系の子供型の陶枕は、皆、横向きに寝て、手に蓮の葉をもち、その蓮の葉を枕面にしてゐる。定窯の子供型枕は、腹這いに姿勢で、子供の背中を枕面にしてゐる。」

宋「白瓷孩児枕 故宫博物院藏」《中国美術全集》陶磁(中) 図一六九 解説

(28) 特に、子供(男の子)と蓮の花や葉をデザインした枕が多く作られたのは、男の子が多く生まれることが、中国人の普遍的な願望だったからであるばかりでなく、

陶枕が結婚祝いとして贈られたこととの関連も考えられる。そのような目的の為の陶枕の明らかな例として、河北省鉅鹿で発見された白磁枕がある。無紋だが、「崇寧二年(一一〇三)新婿」の銘があり、結婚に際して用意されたものであることが分かる。

この陶枕について簡単に言及されたものを知っていたが具体的なことが分からなかった。後、東京国立博物館の今井敦氏から、詳しいご教示を頂いた。ここに記して謝意を表したい。長谷部榮爾「磁州窯」《陶磁大系》三九、平凡社、一九七四年八六頁) 参照。

(29) 『夢梁錄』卷二十 娶婦の條に「方請新人下車、一妓女倒朝車行撲鏡、又以数妓女執蓮炬花燭、導前迎引」とある。J・ジェルネ著栗本一夫訳『中国近世の百万都市—蒙古襲来前後の杭州』(平凡社、一九九三年)で、「妓女たちは蓮の華を形どった明かり華の形のろうそくを手には花嫁行列を先導した。その一人が明鏡を花嫁の前にかざして後ろ向きに歩き花嫁を導いた」と訳されている。

(30) 鴛鴦は「詩経」《小雅》の「鴛鴦」に「鴛鴦の飛びゆけば 畢し羅す 君はよろず代 福祿はみ上にめでたし 鴛鴦は梁にいて 片羽おさめてやすらえり 君はよろず代 福祿はとわにめでたし……」(目加田誠訳『中国古典文学大系 詩経・楚辞』昭和四四年、平凡社 一八九頁)とある。また鳧(鴨)は《大雅》「鳧鷖」に「かも かもめ 水会に遊ぶ 公戸は宗廟に燕し 宗廟に燕して 福祿はここに降るかたしろは燕し飲んで 福祿は爾に重なる」(目加田訳 同前 二二七頁)といずれも目出たい気分を盛り上げるものとして歌われている。鴛鴦が夫婦仲のよいことの喩えであることは、周の師曠『禽経』の「鴛鴦」の項にすでに見え、晋の張華が注して「鴛鴦はつがい鳥である、朝に寄り添えば暮れまでつがいである、そのつれあいを愛するのである」(鴛鴦匹鳥也、朝倚而暮偶、愛其類也)という。『叢書集成新編』四四所収『百川学海』本)

(31) Jan Stuart, *Layers of Meaning* P.57 (前掲 *Joined Colors* 注2参照) によれば、フリーアー美術館蔵の唐代の蓮花唐草の花の上に立つ鴨の紋様の鏡を “Marriage Mirror” used to deflect evil spirits from the path of the newly weds. とあることになっている。

(32) 『夢梁錄』注29所引の記事参照。また『東京夢華錄』卷五 娶婦の條にも「次日五更、用一卓、盛鏡台鏡子於其上、望上展拜、謂之新婦拜堂」とあり、婚礼の翌日に新婦が鏡を用いて拝礼する風習が記されている。

(33) 『歴代名画記』卷五(『画史叢書本』)の顧愷之の條に顧画として、割注の形で列举されている中に、「鳧雁水鳥図」、「水雁図」(人民美術出版社刊 中国美術叢書本

によれば、この部分次と続けて、「木雁図三」と読む。木雁であれば、『莊子』編「木雁」の寓話を主題にしたと思われ、花鳥画とは言い難いが、その読みはとらない。「山水・古賢・榮啓期・夫子・阮湘・併水鳥屏風」がある。また、晋の史道碩は、人と馬と鵝を工にするといい、その畫蹟に「鵝図」が、謝稚には、「鴻鵠図」(鴻鵠は、鶩に似てやや大きい鳥、宋の陸探微にも「鴻鵠図」「鴈鴨図」(六朝の頃、鴨をたたかわせることも行われていたことが、『南史』王僧達伝などに見える)が、著録されている(いずれも、『歴代名画記』卷五『画史叢書』本所載)。当時の作品のほとんどが、人物や歴史故事、または鑑戒などの図であるところから、これらの図の多くも、単に写生的な水鳥の絵ではなく何かしらの意味を表したものと推測される。

(34) 『図画見聞誌』卷一「論黄徐体異」には、徐熙について、「川や湖のすべてのもの、汀の花や野竹、水鳥や淵の魚をあらわすことが多かった。今伝世するのは、鴨や雁に驚、蒲や藻や蝦や魚、むらがる花々や一枝の花、畑の野菜や葉草の類である。」(多状江湖所有。汀花野竹、水鳥淵魚。今傳世鳬雁驚鷺、蒲藻蝦魚、叢艷折枝、園蔬菜苗之類是也。)といい、江南の風土に根ざした水辺の景を多く描き、そこには藻魚や草虫的な画題そして水禽が含まれていることが分かる。『宣和画譜』に徐熙の作品として、「敗荷秋鷺図一」などが著録されている。しかし鴨や鷺を描いた作品は多いが、必ずしも後の蓮池水禽図と同様の蓮池と水禽の組み合わせが、その段階で定着していたように見えない(卷十七「花鳥三」)。

『宣和画譜』卷十六「花鳥二」に挙げられる宗漢以下七人の画家はいずれも宗室画家であるが、彼らの作品として著録されたものに、蓮池水禽図的画題が多く見られる。例えば、宗漢「水墨荷蓮図一」「水墨蓼花図一」「榮荷宿雁図二」孝穎「蓮陂戲鷺図一」「秋灘双鷺図一」など。宗室画家のこのような蓮池水禽図的画題の愛好は、伝徽宗「池塘晚翠図卷」(紙本墨画)(台北故宫博物院藏)の存在からも窺えるかも知れない。

(35) 法隆寺に伝わる同じ鎌倉時代の十六羅漢図や、孔雀明王図などの仏画は、いずれも、同時代の日本の他の作品と異なり、古様な唐風の画風や図様との親近性を示している。

(36) 豊かさの喩えとしての鷺は、『詩経』〈大雅〉「靈台」にある(本文、上頁参照)。また、『詩経』〈周頌〉の「振鷺」は、客人(周に滅ばされた殷の王族)をもてなす歌であり、鷺の群舞う姿が、詠われている。今でも日本の京都や山陰に、鷺の姿をして舞う習俗が祭りとして残っているようであるが、何らかの遠い繋がりがあのだろうか。

(37) 『論語』(季氏第十六)「孔子曰、君子有九思、視思明、聽思聰、色思溫、貌思恭、言思忠、事思敬、疑思問、忿思難、見得思義」とあるのに拠る。九思の内容は抽象的な語句を羅列しただけのものである。鷺九羽で九思を表すことは、『吉祥図案解題』にも、載っており、画中に「九思」と明記された作品も伝わっている。これらは、友人の間で贈答に使われたものであろうと、考えられている。曾嘉宝 Thoughtful Gift 展示解説による。注2参照。

(38) 注23参照。また、『吉祥図案解題』の一甲一名の項の付記として、青年が青雲の志を抱いて都に上る門出の祝品に鴨を贈る風習があり、それより転じて年末の贈答品に鴨を用いることが極めて多いともいう。このような風習がいつ始まったかは不明である。

鴨と科挙の合格が結びついていたのであろう。さらに言えば、そこに古代の福祿を喚起する存在としての鴨の遠い記憶が、何らかの働きをしていたかもしれない。

(39) *Hommage to Heaven Homage to Earth—Chinese Treasures of the Royal Ontario Museum* Pl.29 p.62 Toronto, 1992 の解説による。

(40) 周敦頤「愛蓮説」(『叢書集成新編』六〇所収「正誼堂叢書」本「周廉溪先生全集」卷八)。そこで、南宋の代表的道学者周敦頤は、陶淵明の愛した隠逸の象徴としての「菊」、唐から今に至るまで愛される富貴の象徴としての「牡丹」に言及しつつ、自らは「泥から出て染まらず、清らかな漣に濯われてこびることなく、中は通じ外はまっすぐで、蔓にならず枝を出さず、遠くに香りますます清らか」である蓮の花を愛すると言ひ、「蓮花は花の君子である」と賞賛する。(晋陶淵明獨愛菊、自李唐來、世人盛愛牡丹、予獨愛蓮之出淤泥而不染、濯清漣而不妖、中通外直、不蔓不枝、香遠益清、……予謂菊、花之隱逸者也、牡丹、花之富貴者也、蓮花、花之君子者也……)

(41) 「沈君素題所画二并賀人新婚」(沈君が、人の新婚を賀すために描いた二つの花卉図に題を索めた)と題された詩の一に、「蓮花は妾(はなよめ)の如く、葉は郎(はなむこ)の如し。画き得たり花は長く、葉も亦長し。若し花を画くに能く葉を並べしめば、須く重ねて両鴛鴦を画くべからず。」(蓮花如妾葉如郎 画得花長葉亦長 若使画蓮能並蒂 不須重画兩鴛鴦)『徐文長三集』卷十一(国立中央図書館編印 明代芸術家集刊所載本・萬曆庚子刊本による景印本による)。

(42) 『詩経』〈国風、召南〉に「草虫」という詩がある。「つゆ虫ないていなこ飛ぶ逢わでいる間のやるせなさ……」というような、夫の帰りを待つ女の気持ちを詠った草摘歌である。(目加田訳 前掲書 一四頁)その他、蟋蟀(国風、唐風)「蟋蟀」(注55)参照)や、かげろう(国風、曹風)「蜉蝣」など、虫を詠った詩がある。

る。

- (43) 「詩人は多く草木虫魚の性を知る、而して画は、すなわちそれ造化を豪に奪う、思の妙微に入るは、すべて詩人の作なり。草虫のごときは、凡そこれを詩人の比興『詩経』の六義の一、喻えを挙げて詠い起す」に見る、故によって此に付すなり」(詩人多識草木虫魚之性、而画者其所以豪奪造化、思入妙微、亦詩人之作也。若草虫者、凡見諸詩人之比興、故因付于此) (『宣和画譜』卷二十 前掲)

- (44) すでに(注34)で引いたように、『図画見聞誌』卷一「論黄徐体異」に徐熙の画として、「園蔬菜苗之類」が特筆されている。また、卷四「徐熙」の條にも、「亦有寒蘆、野鴨、花竹、雉禽、魚蟹、草虫、蔬苗、果瓜、併四时折枝等图伝於世」とあり、徐熙が草虫図を得意としたことが分かる。

- (45) 島田修二郎「吕敬甫の草虫図」『中国絵画史研究』中央公論美術出版社 一九九三年 所載、一八九頁〜二〇一頁 (原出『美術研究』150号)。

- (46) 『詩経』〈大雅〉「綿」に「綿綿とつながら絶えぬ瓜瓞うりとうりわが周人の生り出たは沮漆の川の辺であつた 古公亶父は穴居の住居 まだその家も無かつた」とある。(綿瓜瓞、民之初生、自土沮漆、古公亶父 陶復陶穴 未有家室) とある。瓜が毎年前年の瓜から、綿綿と生じていくことを以って、民が生じてから、次に述べる周の天子がやがて天下を治めるまでの長い時間を比喩する。(訳は目加田訳 平凡社 前掲書 二二二頁、原文『毛詩』十三経注疏本 卷十六)

- (47) Ka Bo Tsang. Chinese gifts with best wishes, 前掲 p.80

- (48) 『吉祥図案解題』図一〇四「宜子孫」。「博物志」を引く。また、「莊子」にも愛いを忘れさせるとある) 注2に挙げる拙論「元の花鳥画家王淵の制作をめぐる」にも、すでに述べた。

- (49) 黄筌の「鶏冠花」は『宣和画譜』卷十六、黄筌の條に著録される。また『東京夢華録』卷八 中元節の條にも、中元の前の一日に売られるものなかに、鶏頭の花が挙げられている(「又壳 冠花、謂之『洗手花』」。古来鶏は太陽と関係が深く陽鳥と考えられていた(『荆楚歲時記』前掲 十一十一頁「門の飾りと門神條」正月に門に鶏の絵を貼る風習と、その注参照)。鶏頭の花も、鶏のそのような吉祥性が連想され重ねられていたのであろうか。

- (50) 鶏冠花の上に蠃児あいつのいる図、また鶏や蟹と鶏冠花でも、「官上加官」あるいは「加官」を表す吉祥図案である。『吉祥図案解題』図一三五(五二九頁)

- (51) 『吉祥図案解題』(前掲) 一五八「和合万年」の條に付記として葵に触れる。

- (52) 田所政江天理図書館蔵中国版画——実見と実測の記録を中心にして「五五頁『ビブリア』第一〇三号、一九九五年五月)

- (53) 『吉祥図案解題』(前掲) 図 解説

- (54) 蟋蟀『詩経』〈国風、唐風〉「蟋蟀」「きりぎりす 家内やぬちになきて ああ歳も暮れなむとするなり 今にして楽しまざれば いたずらに月日は除らむ」(蟋蟀在堂 歳聿其莫 今我不樂 日月其除) 目加田氏はおそらく秋の收穫を終えて族長のもとに燕飲するときに歌われたものと推測する。目加田誠『定本詩経訳注』(上) 著作集第二卷(前掲) 二二二頁 による。訳も同じ。

- (55) 『吉祥図案解題』図一四解説による。

- (56) Wen C. Fong, *Beyond Representation* The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven, Pl.85 p.367

- メトロポリタン美術館蔵の吕敬甫(十四世紀後半)の「草虫図」の解説で、同氏は、Saramandar (サンショウウオというが、この場合画中の見えるのはカナヘビか蜥蜴の類のように思われる) が、蟬を捕らえている蟻螂とともに描かれるモチーフは「莊子」を踏まえており、食物連鎖的な自然の摂理を表す。これが十四世紀に流行していたのは、当時の政治的空氣、モンゴルの支配下にあった中国が、抑圧や不正に悩まされていたことを反映している、という。しかし、注57に見えるように「莊子」外編のテキスト中にはsalamandarの類は登場しない。

- (57) 「莊子」外編 山本篇卷二十 莊周、雕陵の樊に遊ぶ。一異鵠ひとこの南方より来たるを観る。翼の廣さ七尺、目の大いさ運寸、周の鵲つぐに感れて栗林に集まる。莊周曰わく、「此何の鳥ぞや。翼殷おおいなれど逝かず、目大けれども親ず」と。裳かみを蹇かげて躍歩し、弾を執りて之を留とどめんとす。一蟬の方に美蔭を得て其の身を忘るるを観る。螳螂、翳おのを執りて之を搏とらめんとし、得を見て其の形を忘る。異鵲、従いて之を利とし利を見てその真を忘る。莊周、恍然として曰わく、「噫、物は固より相い累し、二類は相い召よぶ」と。弾を捐なつて反走す。虞人逐いて之を許せむ。(福永光司『莊子外篇下』朝日新聞社 中国古典選一五、昭和十三年 一〇九頁による。) 福永氏は、「蟬を覘ねらう螳螂、蟻螂を覘ねらう鵲、鵲を覘ねらう莊周、莊周を覘ねらう虞人と。相い食み相い害なつて禍福錯綜する危うく険しい現実世界の姿を重層的に簡潔な筆で描き出している……」と解説する。

- (58) 拙稿「中国美術と女性」『美術におけるジェンダー』(仮題) 愛樹社 一九九六年九月発刊予定 所収

- (59) 屠隆『考槃餘事』卷二・「単條画」の條「高齋精舍は、宜しく単條を掛けるべし。対軸のごときは即ち雅致少なし、況や四、五軸をや。」(高齋精舍、宜掛単條、若対軸即少雅致、況四五軸乎) (『和刻本書画集成』1 汲古書院 昭和五十三年所収本)

- (60) 従来の中国花鳥画の解説で、そのモチーフの意味に触れたものは、ほとんどな

い。(注1)で挙げた、最近の試みを除いて、中国人の手による作品解説でも、モチーフの意味について語っていない。わずかに、本文中に触れた清後期の民間の吉祥図を下敷きにした花鳥画作品の解説で、その意味を述べているにとどまる(『中国美術全集』絵画編一一 清(下) 図一五三 居巢「五福図」解説五六頁 上海人民美術出版社 一九八八年)。中国の人々にとっては、多くはあまりに当然であるからかもしれないが、現状から見れば、すでによく分からなくなっているものも数多いと想像される。それに加え、伝統的な文人中心の絵画観が現在も依然影を落とし、高級な芸術としての絵画に、民間の卑俗な吉祥の意を重ねて考えるような発想が、そもそも無かったからであろう。本論で述べたように、民間行われた画題の意味に文人は言及しなかったし、近代的な美術史学によったとしても、それは造形について語ることに終始するものであった。

付記

本論は一九九三・九四度の科学研究費補助金(一般研究C)「中国花鳥画の図像学的研究」による研究成果の一部であり、平成六年七月に東京国立文化財研究所招聘研究員として同研究所で行った発表「中国花鳥画の図像学―仏教図像と吉祥の意味―」を発展させたものである。

図版出典一覧

- 挿図24 『中国壁画全集 敦煌5 初唐』遼寧美術出版社 一九八七年
- 挿図25 『日本美術全集3』講談社 一九九二年
- 挿図26 『中国美術全集 工芸美術編2 陶磁(中)』上海美術出版社 一九八八年
- 挿図27 *Hommage to Heaven Homage to Earth, Chinese Treasures of the Royal Ontario Museum, 1992.*
- 挿図28 『中国の博物館2 河南省博物館』講談社 一九八三年
- 挿図29 『名宝日本の美術5 正倉院』小学館 一九九〇年
- 挿図30 特別展 曾侯乙墓 東京国立博物館 一九九二年
- 挿図31 『中国美術全集 陶磁2』上海人民美術出版社 一九八八年
- 挿図32 『名宝日本の美術5 正倉院』小学館 一九九〇年
- 挿図33 『中国美術全集 工芸美術編2 陶磁(中)』上海人民美術出版社 一九八八年
- 挿図34 『日本絵画館12 渡来絵画』講談社 昭和四十六年
- 挿図35 『中国美術全集 工芸美術編2 陶磁(中)』上海美術出版社 一九八八年
- 挿図36 『中国の博物館7 河南省博物館』講談社 一九八三年

中国花鳥画の意味(下)

- 挿図37 『中国美術全集 工芸美術編2 陶磁(中)』上海美術出版社 一九八八年
- 挿図38 『日本絵画館12 渡来絵画』
- 挿図39 『中国美術 第5巻 陶磁』講談社 一九七三年
- 挿図40 『徽州大観 徽派雕刻芸術』上海人民美術出版社 一九八九年
- 挿図41 『上海博物館展』東京国立博物館 一九九三年
- 挿図42 『花鳥画の世界10』学習研究社 一九八三年
- 挿図43 Regina Krahl. *Chinese Ceramic in the Topkapı Saray Museum II: Yuan and Ming Dynasties Porcelains*, Sotheby's, 1986.
- 挿図44 『水墨美術大系 第3巻』講談社 一九七三年
- 挿図45 *Hommage to Heaven Homage to Earth, Chinese Treasures of the Royal Ontario Museum, 1992.*
- 挿図46 『花鳥画の世界10 中国の花鳥画と日本』学習研究社 一九八三年
- 挿図47 『中国文物精華』文物出版社 一九九〇年
- 挿図48 『東洋美術 第4巻 陶磁』朝日新聞社 一九六七年
- 挿図49 『隋唐の美術』平凡社
- 挿図50 『新青山莊清賞』根津美術館
- 挿図51 『東洋美術 第4巻 陶磁』朝日新聞社 一九六七年
- 挿図52 『中国美術 第5巻 陶磁』講談社 一九七三年
- 挿図53 『原色日本の美術29 請来絵画』小学館 一九七五年
- 挿図54 『花鳥画の世界10 中国の花鳥画と日本』学習研究社 一九八三年 図67
- 挿図55 『花鳥画の世界10 中国の花鳥画と日本』学習研究社 一九八三年
- 挿図56 Regina Krahl. *Chinese Ceramic in the Topkapı Saray Museum II: Yuan and Ming Dynasties Porcelains*, Sotheby's, 1986.
- 挿図57 『宋元の絵画』便利堂 昭和一九六二年
- 挿図58 『中国美術全集 絵画編 明代絵画上』上海人民美術出版社 一九八八年